

PORTRAIT DE L'EUBAGE EN ALCHEMISTE

Pour Olivier Odaert

À quoi bon écrire, tout s'imprime en moi et c'est
peut-être la pure poésie que de se laisser imprégner
et de déchiffrer en soi-même la signature des choses.

Bourlinguer (B, 9, 176¹)

Œuvre clé du remaniement poétique et identitaire consécutif à la blessure de 1915, *L'Eubage* a lui-même été remanié à plusieurs reprises — écrit en 1917, il ne paraît qu'en 1926, après plusieurs projets d'édition abandonnés². Plusieurs années après sa publication, ce récit retient encore l'écrivain : à propos du choix de textes appelés à accompagner l'ouvrage que lui consacre Louis Parrot, Cendrars précise à Jacques-Henry Lévesque que *L'Eubage* (E) n'y doit pas figurer. Cette mise à l'écart souligne l'importance conférée à ce petit livre, que l'auteur projette de republier à part³. Si ce projet de réédition n'aboutit pas, Cendrars entreprend cependant, à la même époque, de relater les circonstances dans lesquelles ce récit a été écrit, à travers une série d'évocations disséminées dans *L'Homme foudroyé* (HF), *Le Lotissement du ciel* (LC) et *Blaise Cendrars vous parle...* (BCVP). Si elles ne participent pas d'un nouvel établissement du texte, elles en constituent un appendice d'autant plus crucial que l'écrivain indique explicitement la piste à suivre :

[C]es prolégomènes pour dire l'occasion qui me fit écrire *L'Eubage*, pour évoquer l'ambiance dans laquelle j'étais alors plongé, pour expliquer le ton, le débit et le découpage de ce petit écrit [...], tout cela que j'ai mentionné une première et une deuxième fois dans *L'Homme foudroyé* [...], tout cela donne peut-être la clé du vocabulaire et la source des images poétique de *L'Eubage*. (LC, 12, 221-222)

Relatant comment, installé dans une grange, il s'est fait un établi d'« un battant de porte [...] sorti de ses gonds » (LC, 12, 219), l'écrivain ouvre son atelier secret à ses lecteurs, pour lui fournir des indications qui ne sont pas purement informatives. D'une part, elles concourent au symbolisme du livre

auquel elles se réfèrent. D'autre part, ce sont également des textes, à lire comme tels. Scénographiant la genèse d'un récit qui a pour enjeu une renaissance à l'écriture, ces souvenirs convoquent l'expérience passée pour éclairer le présent de l'écrivain. Mais, dans le même temps, par leur impact rétroactif, décisif, ils influent sur la façon dont *L'Eubage* est désormais lu. En l'occurrence, il s'agira de se demander comment, par cette opération porte ouverte, Cendrars prétend donner à l'un de ses textes les plus *hermétiques*⁴ une « clé » de lecture elle-même empreinte d'un imaginaire alchimique.

Plaçant régulièrement son travail sous le signe du Grand Œuvre, Cendrars présente sa découverte du village de La Pierre comme une initiation alchimique, et *L'Eubage* comme une transposition poétique de son séjour. Telle qu'elle se trouve relatée par l'écrivain, la vie qu'il a menée à la campagne durant cet été 1917 assimile l'élaboration de son livre à la spagyrie de Paracelse et à la théorie des signatures qui la sous-tend et permet ainsi de comprendre le rapport entre les circonstances de la genèse de *L'Eubage* et le traitement par l'écrivain de son rapport problématique à sa main perdue. Parallèlement, cet autoportrait et la conception de la création littéraire qui l'accompagne prennent appui sur une axiologie en fonction de laquelle l'auteur se positionne en contraste d'autres figures d'écrivains, qui apparaissent comme des négatifs de l'idéal poétique cendrarsien né de la blessure, tel qu'il se met rétrospectivement en scène à partir de *L'Homme foudroyé*.

Une initiation alchimique

En affirmant en 1952 à l'occasion d'une enquête littéraire que « [l]a formule de la pierre philosophale est la formule de la poésie⁵ », Cendrars fait plus que suggérer que l'alchimie se situe au cœur de sa conception de l'écriture, et de longue date puisque, dans le symbolisme qui lui est conféré, le pseudonyme renvoie au phénix, qui constitue l'une des figurations privilégiées de l'accomplissement du Grand Œuvre⁶. Nombre d'éléments empruntés à la tradition alchimique contribuent à l'élaboration de la mythographie cendrarsienne — il suffit, pour s'en convaincre, de songer à l'anecdote de la mise au calorifère d'une collection du *Mercur de France* —, mais aussi à la métaphorisation du processus de l'écriture, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'évoquer la genèse de *L'Eubage*, à commencer par la découverte du hameau de La Pierre par Cendrars.

Comme le souligne Françoise Bonardel, dans la littérature alchimique, le voyage se donne à lire comme une transposition des tribulations de la matière que l'adepte se fait subir en la travaillant⁷. En l'occurrence, si *L'Eubage* se pré-

sente comme le récit d'un voyage initiatique à caractère alchimique, la découverte de La Pierre rapporte un périple qui suit les étapes du parcours relaté dans le livre de 1917. Ainsi, le départ conduit les explorateurs de l'espace hermétique à pénétrer dans un « océan de lumière solaire » (E, 7, 289), dont la source serait la marche effectuée par l'écrivain « à travers champs dans un océan de blés [...] en plein midi par un brûlant jour d'été » (HF, V, 229); suit une « grande chute dans le vide » (E, 7, 289), qui trouverait son origine dans celle de l'écrivain, qui « roul[a] au fond d'une faille qui s'amorçait dans les blés » (HF, V, 229); enfin, la volonté de retour exprimée à la fin du texte de 1946 — « Je crois, je crois que je reviendrai... Oui, [...]. Je suis de la Terre » — rappelle celle du narrateur de *L'Eubage* — « Je crois que j'ai encore la force de revenir chez les hommes » (E, 7, 314⁸).

Au terme de ce parcours, l'expérience a manifestement réussi, comme le suggère le nom du hameau que découvre Cendrars. Si l'écrivain se garde de recourir à l'épithète sans doute trop explicite de « philosophale », il témoigne des pouvoirs que recèle cette découverte en rapportant que, pourtant démun — « Je venais de faire la guerre à un sou par jour » (HF, V, 230) —, il loue une grange abandonnée « pour la somme exorbitante de 26 francs par ans » (230). Comment comprendre cette disproportion? Est-ce à dire que la « découverte » qu'il a faite, du moins ce qui motive son installation en ce lieu, lui ouvre des perspectives de rentrées d'argent qu'à ce stade le récit n'explique pas? Tout se passe comme si, par la description du paysage qu'il a traversé pour découvrir le lieu dans lequel il a écrit l'un des récits dont il fait la clé de sa renaissance à l'écriture, Cendrars indiquait à son lecteur, sans toutefois le formuler explicitement — ce sceau du secret n'est pas sans importance —, que l'univers décrit dans *L'Eubage* constitue une transposition poétique de l'environnement dans lequel il a vécu à La Pierre en 1917.

La provenance de l'argent qui a permis à Cendrars ce séjour à la campagne, loin de remettre en cause son caractère alchimique, le confirme au contraire. La rédaction de *L'Eubage* s'inscrit en effet dans un rapport de mécénat analogue à celui qui unissait les alchimistes aux Grands au service desquels il leur arrivait de se mettre afin d'obtenir le financement de leurs recherches. L'auteur le laisse entendre en comparant son entreprise à une « expérience » qui doit aboutir à un « résultat » (LC, 12, 219). Corollairement, l'écriture elle-même se trouve fréquemment prise en charge par un imaginaire alchimique. Dans *Le Lotissement du ciel*, à propos du choix du sujet de *L'Eubage*, Cendrars assimile sur le mode de la comparaison le rapport entre les mots et le sujet de l'écriture à une opération qui, pour n'être pas clairement qualifiée, n'en fait pas moins signe vers les travaux des alchimistes en convoquant l'image d'une manipulation de laboratoire :

[A]vais-je choisi?

Grand lecteur de dictionnaires, je cherchais mes mots. Le sujet est inclus dans les mots ou, comme une tige de verre que l'on trempe et que l'on remue dans un mélange sursaturé, c'est le sujet qui cristallise les mots, et j'avais le sujet à ma portée. (LC, 12, 222)

La « cristallisation » à laquelle œuvrerait l'écriture se donne ici à lire à partir du « patron » de la transmutation : un élément (le verre d'une tige), mis au contact d'un autre (« le mélange sursaturé »), en modifie la consistance et, pour ainsi dire, l'être (ou la substance) même. Ce processus se voit significativement traduit par la métaphore minérale de la cristallisation, d'autant plus appropriée au « sujet » que son usage (et, par conséquent, son usure) l'a pétrifiée dans la langue au point de l'avoir rendue difficilement sensible comme telle. Enfin, cette transformation en un récit de la matière première que constitue le lexique donne à lire l'effet produit par le sujet dans le processus d'écriture comme un équivalent de celui prêté à la poudre de projection — censée transformer en or tout métal mis en contact avec elle : des éléments isolés, liés ensemble, composent une histoire, en l'occurrence celle racontée dans *L'Eubage*, dont l'auteur vient significativement de préciser qu'il a trouvé le titre « une nuit qu'il feuilletai[t] le *Petit Larousse* » (LC, 12, 218).

Cet extrait s'inscrit dans la série des fréquentes rêveries définitoires relatives à son travail auxquelles Cendrars se livre dans son œuvre. Eu égard à l'indétermination fréquente de leur formulation, la plupart concernent l'écriture en général. Celle-ci n'échappe pas à la règle mais, en raison du contexte au sein duquel elle prend place, elle touche cependant en premier lieu *L'Eubage* et la façon dont le lecteur est invité à lire ce récit de 1917 en fonction d'un intertexte alchimique marqué au coin secret de la spagyrie paracelsienne et de la théorie de signatures sur laquelle elle se fonde

L'écriture des choses

« L'abondance du cœur fait parler la bouche. Ainsi parlait la Mère » (HF, 5, 227). La section de *L'Homme foudroyé* intitulée « La Pierre », s'ouvre sur ces mots attribués à « la Mère » du clan des Sawo. L'absence de guillemets à ce qui apparaît pourtant comme une citation suggère que l'auteur reprend à son compte cette parole au sujet de la parole — jusqu'à son attribution, elle se laisse lire comme de sa plume. Une connivence s'établit ainsi entre l'écrivain et cette femme, dont « [l]a vie indépendante de Gitane maîtresse de sa roulotte sur les routes, était la plus belle illustration de sa parole passionnée » (HF, 5, 227). Eu égard à ce parallélisme implicitement suggéré entre

Cendrars et la Mère, si la vie de cette dernière illustre sa parole, il convient de se demander si l'existence qu'a menée l'écrivain à La Pierre ne serait pas également une illustration de sa parole d'eubage.

Après avoir évoqué l'écriture de *L'Eubage*, de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et du *Sans-nom* dans le célèbre premier paragraphe qui suit le récit de la découverte de La Pierre, Cendrars précise les modalités du mécénat qui le lie à Jacques Doucet, avant d'entamer une description de l'existence qu'il a menée à la campagne :

M. Doucet m'envoyait 100 francs par mois pour recevoir chapitre par chapitre mon manuscrit (mon premier manuscrit de la main gauche [...]); à la moisson, je travaillai comme charretier dans les riches fermes de la Beauce (ces fermes étaient menées par les femmes [...]); à l'automne, je me mis à chasser au filet perdreaux et faisans [...] que je remettais au passage du train du soir, en gare de Méréville [...], à un serre-frein de la Compagnie qui me les payait à vil prix, lui-même les vendant très cher à Paris (à des gens dont je lui avais donné l'adresse); et, l'hiver, je tirai du cresson un sel pour l'estomac, le *Camosel*, dont je vendis la formule à un pharmacien [...] qui y mit sa firme, le lança comme spécialité et fit fortune. (HF, 5, 232⁹)

Cendrars tresse ici une analogie entre l'écriture de *L'Eubage* — dont il souligne le caractère manuscrit et inaugural — et ses autres travaux campagnards : formellement, ces différentes activités sont évoquées au sein d'une même phrase et leur mention est systématiquement ponctuée par une parenthèse ; en outre, le poète travaille à chaque fois au profit d'autres personnes, ce qui situe son labeur — qui implique toujours une part active de la main — sur le même plan que l'écriture de son récit, destiné à Jacques Doucet.

Si l'imagerie courante réduit souvent l'alchimie à un traitement des métaux visant la fabrication d'or, ce n'est pas cette conception qui est convoquée à propos de *L'Eubage*. L'œuvre de Cendrars témoigne d'une connaissance étoffée de certains pans de cette tradition et, en l'occurrence, l'éventail des besoins évoqués ne convoque les opérations du Grand Art que d'une façon implicite. Si la moisson fait signe vers l'appellation d'« agriculture céleste¹⁰ » qui désigne régulièrement l'alchimie — la gestation des métaux dans la terre est fréquemment conçue dans les textes de cette tradition sur le modèle de « la croissance des végétaux¹¹ » —, la chasse aux perdreaux et aux faisans fait écho à celle du papillon dans *L'Eubage*. Enfin, si le sel constitue, comme l'indique Gilbert Durand, « un terme générique » désignant l'intimité profonde « dont l'or est le cas le plus particulier et le plus précieux¹² », l'extraction à laquelle se livre Cendrars à partir du cresson tend

à faire de l'écrivain un adepte de Paracelse, qui a introduit le terme de sel dans le lexique alchimique¹³. À Sven Stelling-Michaud qui vient de lui envoyer sa traduction d'un livre consacré au célèbre médecin¹⁴, Cendrars confie en 1932 avoir pour « ce type extraordinaire et si mal connu [...] un vieux béguin¹⁵ », qui tient notamment à son intérêt pour sa pharmacopée, tout spécialement pour cette huile de Harlem dont il fait grand cas.

L'alchimie obéit à une conception hermétiste de l'univers, basée sur la loi d'analogie naturelle, ce qui explique la nécessité, fréquemment proclamée dans les traités, de « fonder les opérations du laboratoire sur une connaissance des cycles mêmes de la nature¹⁶ ». Dans cette perspective, les activités campagnardes de Cendrars s'opèrent en prise directe avec la nature et ses rythmes (« moisson », « automne », « hiver »), comme le découpage de *L'Eubage* épouse celui du temps cosmique¹⁷. Corollairement, la médecine paracelsienne fonde sa pharmacologie sur le déchiffrement de ce que Michel Foucault a appelé « la prose du monde¹⁸ ». Selon Paracelse, les plantes (notamment) présentent ainsi des signes — il les nomme des « signatures¹⁹ » — qui les désignent à celui qui est en mesure de les lire comme remèdes *ad hoc* pour telle maladie ou tel organe. « Tout remède doit avoir la figure de la maladie pour laquelle il est administré²⁰ », écrit-il. Pour René Allendy, qui a consacré à ce « médecin maudit » un ouvrage que Cendrars a pu lire, « [l]a signature résulte d'une certaine activité vitale conférant à tout objet naturel une ressemblance avec quelque particularité de la maladie. Elle peut même s'exprimer dans la forme extérieure²¹ ».

La signature des choses, qui est un principe d'écriture, est ici réellement mise en œuvre par Cendrars. Comme l'écrit Michel Foucault à propos de la théorie des signatures, « ces signes qu'on interprète ne désignent le caché que dans la mesure où ils lui ressemblent ; et on n'agira pas sur les marques sans opérer en même temps sur ce qui est, par elles, secrètement indiqué. C'est pourquoi les plantes qui représentent la tête, ou les yeux, ou le cœur, ou le foie, auront efficacité sur un organe ; c'est pourquoi les bêtes elles-mêmes seront sensibles aux marques qui les désignent²² ». À travers ce retour sur soi, Cendrars invite à conférer à *L'Eubage* et aux textes qui lui sont consacrés une valeur pharmaceutique, qui lui a permis de retrouver le chemin de l'écriture. En l'occurrence, le « résultat » de l'expérience, la pierre philosophale à laquelle elle aboutit, serait le livre de Cendrars, et l'insistance de l'écrivain sur son caractère manuscrit est d'autant moins anodine que cet aspect est conforme à l'image stéréotypée du traité d'alchimie. Dans le contexte du remaniement identitaire et poétique de l'auteur, que *L'Eubage* soit présenté comme le « premier manuscrit de la main gauche » (HF, 5, 232) suggère que le mal de l'écrivain aurait été traité, selon le principe homéopathique dont René Allendy fait de Paracelse le

principal précurseur²³, par la réalisation d'un analogon, marqué par une signature — celle de la main — le désignant comme un remède indiqué, qui a permis à l'auteur de s'approprier sa nouvelle main d'écriture.

En situant sur le même plan que ses autres activités de La Pierre l'écriture de son récit, Cendrars minore son importance dans son expérience. Toutefois, il lui confère dans le même temps une valeur incommensurable en lui attribuant une dimension cosmique. L'écrivain suggère ainsi que le secret du Grand Art ne se trouve pas principalement (ou pas que) dans la littérature. Cette sortie de l'écriture hors des gonds fait toute sa grandeur car, à travers elle s'opère l'anonymisation de l'écrivain dans la Signature des Choses — « je voudrais rester l'Anonyme » (HF, 5, 276) —, ce que Cendrars appelle la « pure poésie », laquelle découle de ce que la nature imprime au sein (g) du poète (B, 9, 176). Dans ce contexte, le « grand livre du monde » sur lequel s'ouvre l'exergue de *L'Homme foudroyé* emprunté à Descartes serait ce « sujet » que Cendrars avait à sa portée et qui a « cristallisé » les mots de *L'Eubage*.

La « pure poésie »

La mise en œuvre de cette ambition poétique implique d'en passer par une purification dont l'alchimie s'est fait une spécialité. Tout comme la matière que traite l'Artiste doit impérativement être débarrassée de ses scories pour atteindre son plein accomplissement et entrer en osmose avec l'univers qui l'entoure, l'écrivain qui s'établit à La Pierre est amené à se couper d'une part de lui-même. L'autoportrait de Cendrars en alchimiste se conçoit ainsi en contraste d'une série d'autres figures d'écrivains, qui apparaissent comme de mauvais doubles, en échec par rapport à l'idéal que l'auteur de *L'Eubage* suggère avoir réalisé, avec son récit de 1917, mais aussi avec ceux qui rendent compte de sa genèse.

Écrivain suisse francophone émigré en France comme Cendrars, Charles-Albert Cingria rencontre par hasard Cendrars à Méréville et décide de s'installer comme lui dans la capitale des cressonniers, « convaincu » d'avoir « trouvé l'ambiance favorable pour rédiger enfin l'œuvre de sa vie : son grand traité du rythme » (HF, 5, 233). Cet ouvrage — le terme générique retenu n'est pas indifférent — peut se lire comme une nouvelle allusion voilée au Grand Art. Comme le souligne Françoise Bonardel, « [l]es liens privilégiés existant entre l'alchimie traditionnelle et la musique sont attestés par l'expression "Art de musique" fréquemment donnée pour équivalent de l'*Ars Magna*²⁴ ». Cette connivence s'explique, selon Serge Hutin, par la recherche d'« une connaissance directe des rythmes vibratoires de la réalité sensible (et

suprasensible)²⁵ ». Or, à l'instar du livre de Cendrars — dont le troisième chapitre s'intitule significativement « Des instruments de musique » —, le traité de Cingria serait écrit en contact avec une nature perçue comme un milieu propice à l'inspiration. À cette différence près que, en ce qui concerne Cendrars, ce rapport n'est pas explicite.

Cingria incarne manifestement ce dont l'auteur de *L'Eubage* entend se distinguer. Alors qu'il lui fait partager sa vie campagnarde — il lui parle des « mœurs des loutres » et s'en fait accompagner lorsqu'il va lever ses pièges —, son acolyte ne se préoccupe que d'art : Cingria parle ainsi « musique, poésie, pneumatique, non pas cerceau en caoutchouc, mais le pneu de Notker Balbulus, l'émission du souffle » (HF, 5, 233). Sous les traits d'un humour plaisant perce une mordante ironie : Cendrars, qui vient de déclarer ne plus « supporter [r] [...] l'art ou l'esthétique » (229) après son passage tragique par la Légion, stigmatise le caractère d'esthète d'un hôte importun qui, après avoir envisagé de partager cette vie, s'en retourne bien vite à Paris « sans souffler mot » (233, nous soulignons) — manière de stigmatiser son échec au regard de son ambitieux traité et de ses préoccupations d'esthète —, mais pour « y pondre des cancans » (233), qui n'ont sans doute que peu à voir avec l'œuf philosophal dont Cendrars a découvert sur le chemin qui le mène à La Pierre une possible incarnation dans un champignon géant qualifié d'« œuf d'autruche » (230).

Au clivage entre la capitale des cressonniers et celle de la France se superpose celui du souffle poétique authentique et du discours factice, voire du bavardage : alors que la parole de Cendrars s'apparente à celle de la Mère, qui provient d'une « abondance » de « cœur », autrement dit de la profondeur du plus intime, celle de Cingria le rapproche plutôt des sœurs de Sawo, qui « n'étaient que bouches, ou plutôt langues, langues, langues, mauvaises langues » (HF, 5, 228) ; de même, si Cingria n'a pas publié le traité auquel il songeait — « œuvre que j'attends toujours » (233) —, Cendrars a quant à lui écrit *L'Eubage*, selon une inspiration paracelsienne secrète, qui s'oppose à la revendication explicite de l'héritage de Notker Balbulus ; par ailleurs, la convocation de ce dernier, que Cendrars qualifie de « père de la poésie moderne », semble conforter cette logique de l'implicite, à travers une possible allusion cryptée à Paracelse : Cendrars souligne en effet que Balbulus était « bègue » — son nom l'indique, ce qui en fait un frère en pseudonymie —, tout comme l'était — selon Gundolf²⁶ et Allendy²⁷ — le fondateur de la spagyrie — dont le nom est également un pseudonyme²⁸ —, à propos duquel le poète avait écrit à Sven Stelling-Michaud avoir un « béguin ».

La stigmatisation par Cendrars de l'homosexualité de son visiteur — « Ah, ces pédérastes, le pauvre et génial raté ! » (HF, 5, 234) —, s'explique

peut-être par l'idée selon laquelle ce type d'orientation sexuelle se révèle inapte à produire la vie selon les voies de la nature. Le fait est que, quelques années plus tard, dans *Blaise Cendrars vous parle...*, c'est Jean Cocteau qui assume la fonction de figure oppositionnelle par rapport à Cendrars dans le contexte de l'évocation des circonstances d'écriture de *L'Eubage*:

Un jour, il [Jacques Doucet] m'a fait un portrait de Cocteau que je ne suis pas prêt d'oublier: Jean venant le rejoindre en Suisse, au Righi-Palace, costumé en chasseur de papillons, avec filet, boîte à herborisation en bandoulière, edelweiss au ruban de son chapeau tyrolien, alpenstock, [...] culotte de cuir s'arrêtant au genou, bas écossais, gros souliers cloutés, descendant de l'express de Paris, frais et rose. Une gravure de mode démodée. Cocteau apportait à Doucet un exemplaire dédicacé du *Prince frivole*. (BCVP, 15, 93)

Ce portrait fait très exactement pendant à celui de Cingria. S'il n'est pas lui-même d'origine suisse, Cocteau est décrit à son arrivée dans le pays d'origine de Cendrars. De même que Cingria arrive à La Pierre vêtu en cycliste d'une autre époque (« à la mode d'Alfred Jarry ») (HF, 5, 233), l'auteur du *Requiem* est accoutré selon les stéréotypes attachés aux habitants des contrées alpestres. Par ce portrait charge, Cendrars ironise sur l'inadéquation de Cocteau à son milieu et à son « aujourd'hui », ce qui en fait une « gravure de mode démodée » dont la chasse au papillon sera complètement étrangère à celle relatée dans *L'Eubage*, de même que son herboristerie sera certainement bien peu paracelsienne. Enfin, le titre de l'ouvrage apporté à Jacques Doucet clôtüre ce portrait de l'écrivain comme s'il s'agissait de sa signature. Il convoque en outre un lexique de la noblesse qui est utilisé dans le discours alchimique pour qualifier le travail opéré sur les métaux: il s'agit de purifier les vils pour les rendre nobles, en opérant dans la profondeur de leur substance intime. Quant à l'homosexualité de Cocteau, elle est en 1952 si notoire que point n'est besoin de la mentionner pour qu'elle se trouve impliquée.

Ce contraste entre l'authentique et le frivole se cristallise tout particulièrement dans l'évocation du mécénat de Jacques Doucet. Cendrars s'y dépeint à nouveau en opposition avec ses confrères, dont la plupart ne se sont pas faits faute de produire ce qu'il tient pour des faux. Le propre d'un autographe, son intérêt du point de vue d'un collectionneur, réside en effet dans son caractère unique. Or, Cendrars remarque que la collection du couturier présente « beaucoup de lettres de [s]es contemporains et très peu d'œuvres, ou alors des doubles et des resucées, des manuscrits enjolivés ou surchargés de corrections pour faire pièce de collection. Un monde! [...] sans rien dire des maîtres du jour bien connus comme fabricants de pièces uniques et de

variantes pour bibliophiles » (LC, 12, 221). Alors que Doucet recherche des manuscrits — soit ce qui semble au plus près des origines du travail créateur —, ses pourvoyeurs manipulent l'écriture pour concevoir des documents sans consistance, des « resucées », des textes vidés de leur substantifique moelle, « enjolivés ou surchargés », autrement dit déguisés, comme Cingria et Cocteau tels que Cendrars les portraiture. Alors qu'en bon alchimiste il a fourni une « œuvre » authentique — c'est-à-dire inédite —, les autres auteurs de Doucet n'ont pas véritablement œuvré et se sont contentés de fabriquer des faux.

Au terme de l'extrait déjà cité du *Lotissement du ciel* relatif à *L'Eubage*, l'auteur renvoie à deux passages bien connus de *L'Homme foudroyé*: celui qui rapporte la découverte du hameau de La Pierre, mais aussi celui au cours duquel Cendrars situe solennellement en 1917 ce qu'il appelle « le comput de [s]a vie d'homme » (HF, 5, 173) — date qu'il marque d'une pierre blanche en clouant le manuscrit d'*Au cœur du monde* dans une caisse, en raison, écrit-il, de ce que « la poésie qui prenait vogue à Paris [lui] semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale » (173). À la profondeur de l'exploration des arcanes du monde s'oppose la frivolité coupable des chapelles littéraires. Aux antipodes de l'univers urbain, l'écrivain fixe son poème à la campagne, où il s'établit dans la solitude « pour [s]'épanouir et [s]e fortifier dans l'Amour, sur un plan où tout, actes, pensées, sentiments, paroles, est une communion universelle » (173), qui constitue la « pure poésie » pour celui qui se désigne comme un « amant du secret des choses » (174), ou de leur signature.

Les auteurs incriminés par Cendrars sont systématiquement associés à la capitale — Cingria y retourne, Cocteau est parisien, de même que l'essentiel des activités surréalistes —, et dans la note acerbe consacrée à Gide — également fustigé pour son homosexualité —, les « chapelles littéraires » — celles visées sont principalement parisiennes — se voient assimilées à des « pissotières », soit le lieu où l'on évacue les déchets du corps, ce qui fait porter la souillure et la mise en cause sur ces auteurs et sur leur écriture, qui demeurent étrangers au principe de la (sig) nature des choses que Cendrars aurait mis en œuvre à La Pierre. Tout comme les alchimistes critiquaient vertement ceux qui, charlatans et faussaires à leurs yeux, se présentaient comme détenteurs des pouvoirs du Grand Art, notamment celui de produire de l'or à volonté — ils étaient appelés les « souffleurs²⁹ » —, il s'agit pour Cendrars de se distinguer de cette « confusion mentale », ou plutôt de s'en purifier, dans la mesure elle correspond, selon l'interprétation de Claude Leroy, au Cendrars de la main droite.

Dans *L'Homme foudroyé*, œuvre présentée comme celle d'un retour à l'écriture après trois années de silence, Cendrars revient pour la première fois sur un récit qui a marqué ce qu'il donne à lire comme une autre renaissance, à l'occasion d'une nouvelle guerre et d'un nouvel éloignement de Paris (Aix-en-Provence et Saint-Segond remplacent La Pierre). L'écrivain relate ainsi des souvenirs qui lui permettent de projeter une tranche de son passé sur sa situation présente. Cependant, par ce geste de reprise, Cendrars reconfigure dans le même temps son passé à la mesure d'un mythe personnel qu'il modèle rétrospectivement, et à travers lequel il se présente comme un auteur qui, foudroyé dans sa chair et mortifié par la perte d'une main qui, corollairement, lui a coupé la parole — ou l'a rendu bègue —, a recouvré ses moyens d'expression dans une écriture sous-tendue par un imaginaire alchimique secret. Cette élaboration après-coup (se) donne ainsi à lire (comme) la même expérience que celle décrite dans *L'Eubage*, mais formulée d'un autre point de vue, celui d'une écriture d'allure autobiographique.

Ce déplacement de perspective obéit à un principe de transposition inhérent à l'imaginaire alchimique et à la logique du secret qui le caractérise. Bien que les imprégnant en profondeur, l'alchimie n'est pourtant jamais explicitement nommée dans les textes de Cendrars relatifs à la genèse de *L'Eubage*. Elle s'y inscrit plutôt sur le mode du filigrane — selon un cryptage requis. Si l'écrivain livrait telle quelle la clé de l'expérience qu'il relate, sans préserver une nécessaire part de mystère, il romprait avec l'hermétisme inhérent à l'alchimie, et galvauderait ainsi l'authenticité de l'initiation dont il rend compte, en adoptant une posture de divulgation (et d'inaccomplissement) similaire à celle qu'il impute à Cingria. Comme le suggèrent les considérations de l'écrivain relatives à la façon dont s'est constituée la collection de Jacques Doucet, l'alchimie de l'écriture que Cendrars présente comme sa découverte de 1917 ne demande pas tant à être annoncée qu'à se voir authentiquement et secrètement mise en œuvre. C'est à cette condition qu'est appendue son efficacité et les promesses de rénovation qu'elle recèle.

David Martens

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

1. Nos références aux textes de Cendrars sont prises dans la coll. « Tout autour d'aujourd'hui », Denoël. Les citations sont suivies d'un sigle, de la toison et de la pagination.
2. Sur la genèse du livre, voir l'édition critique de J.-C. Flückiger (Paris, Champion, 1995).
3. Blaise Cendrars — Jacques-Henry Levesque, *J'écris. Écrivez-moi. Correspondance 1924-1959*, éditée par Monique Chedford, *Œuvres Complètes*, t. IX, Paris, Denoël, 1991, p. 510.
4. Voir notre article « Des Antipodes de l'Unité au cœur de l'écriture. L'imaginaire alchimique dans *L'Eubage* », *Continent Cendrars*, n° 12, 2006, pp. 189-210.
5. *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars...* Réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957, recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard, Lausanne, Rencontre, 1969, p. 124.
6. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. (1969), Paris, Dunod, 1992, p. 147.
7. F. Bonardel, *Philosopher par le feu. Anthologie de textes alchimiques occidentaux*, Seuil, 1995, p. 33.
8. Plusieurs motifs du récit de 1917 se retrouvent dans celui des circonstances de sa gestation : les champs de blé trouvent par exemple leur pendant dans le catalogue des « blés de la lumière », et les « petits papillons jaunes de chrome qui s'égouttaient dans le glauque » (HF, 5, 230) font signe vers le « papillon de la Crête des Heures, aux ailes isochrones » (E, 7, 295).
9. Cendrars s'attribue là une invention du pharmacien Frenkel, qui accueillit la famille Cendrars à Courcelles, Cendrars louant une chambre dans le village voisin de La Pierre.
10. F. Greiner, *L'Alchimie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 59.
11. *Ibid.*
12. G. Durand, *op. cit.*, p. 300.
13. F. Greiner, *op. cit.*, p. 91.
14. Friedrich Gundolf, *Paracelse*, trad. de l'allemand par S. Stelling-Michaud, Lausanne, Payot, *Les Cahiers Romands*, 1932; nous nous référons à une édition ultérieure (Paris, Je Sers, 1935).
15. « Lettres à Sven Stelling-Michaud », présentées par Hughes Richard, *Écriture*, n° 11, 1975, p. 180.
16. S. Hutin, *op. cit.*, p. 11.
17. Le récit comprend douze chapitres, présentés comme écrits à raison d'un par mois, et qui correspondent chacun à un mois de l'année, certains titres renvoyant aux saisons.
18. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), Paris, Gallimard, « Tel », 1990, pp. 32-59.
19. Cette « théorie des signatures », à laquelle Cendrars fait allusion dans *L'Homme foudroyé* et dans *Bourlinguer*, a également été travaillée dans son *De Signatura rerum* par Jacob Boehme, que, selon le témoignage d'Abel Gance, Cendrars connaissait également (« Blaise Cendrars et le cinéma », *Mercur de France*, « Blaise Cendrars », n° 1185, t. 345, mai 1962, p. 171).
20. Cité par L. Braun, *Paracelse. Nature et philosophie*, Presses universitaires de Strasbourg, 1981, p. 133.
21. René Allendy, *Paracelse. Le médecin maudit*, Paris, Gallimard, « NRF », 1937, p. 98. Le 11 avril 1944, Cendrars sollicite Lévesque pour qu'il essaye de lui trouver ce livre (*op. cit.*, 222). Son ami lui répondra n'avoir pu mettre la main sur l'ouvrage, ce qui n'implique pas que Cendrars ne l'ait pas lu. Un exemplaire se trouve dans sa bibliothèque, conservée aux ALS de Berne.
22. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 47-48.
23. René Allendy, *op. cit.*, p. 96.
24. F. Bonardel, *Grand Œuvre et modernité*, Paris, P.U.F., « Questions », 1993, p. 354.
25. S. Hutin, *op. cit.*, p. 42.
26. F. Gundolf, *op. cit.*, p. 80.
27. R. Allendy, *op. cit.*, p. 13.
28. *Ibid.*, p. 22.
29. J. Sadoul, *Le Trésor des alchimistes*, Paris, J'ai lu, 1971, p. 15.